

O QUE É ISSO?

TEIXEIRA COELHO *discute a impossibilidade de se manter uma obra de arte dentro dos limites de sua tradição*

“Isso não é fotografia”, disseram algumas visitantes ao percorrer as salas da FotoBialMASP2013. Inclusive muita gente boa. Os mais cautelosos perguntaram:

“*Isso é fotografia?*” A exposição organizou-se ao redor das fronteiras entre a fotografia e a mídia mais imediatamente correlata, o vídeo e – como mídia é um plural – a pintura.

Então, a pergunta embutida era: “O que é fotografia?”, à qual a FotoBial 2013^[1] procurou responder à maneira de Arthur Danto: “O que fotografia é.”

Pensa-se muito, ainda, *inside the box*, dentro das categorias, que são as da modernidade do século XVIII, a mesma que deu a universidade moderna com suas disciplinas e que obrigou a universidade, pelo menos desde os anos 70 do século passado (fora do Brasil, antes disso), a falar em buscar a, primeiro, interdisciplinaridade e, depois, transdisciplinaridade. A universidade continua buscando uma e outra mas, claro, continua atrasada neste tempo que, há muito, é inteiramente pós-disciplinar.

A arte também é pós-disciplinar e faz tempo. Parece que a ação de críticos, curadores e artistas ainda não convenceu nem mesmo a totalidade dos que estão *dentro* do sistema, que dizer dos amadores, dos que gostam de arte... O poder das *ideias feitas* não pode ser menosprezado jamais.

Valéry sugere uma entrada para a discussão daquele “Isso não é fotografia”. Os escritos de Valéry são como a série de TV *Seinfeld*: se você tiver alguma dúvida ou questão sobre a vida cotidiana, de cuecas puídas a vizinhos pirados, procure em algum episódio do *Seinfeld*. Se tiver

alguma dúvida ou questão sobre arte e estética, abra Valéry. Por exemplo, esta passagem dos *Cahiers* que diz que a força motriz de uma obra ou coisa é o *ideal* dessa coisa ou obra.

Uma galeria comercial de arte ou casa de leilões precisa preocupar-se com aquilo que uma obra de arte é. O artista, o curador, ocupam-se ou poderiam ocupar-se, se é que não se deveriam ocupar, do *ideal* de uma obra, de um meio, de um suporte. Em teoria do direito, nenhuma lei pode ser isolada completamente do que *deveria ser*, propõe o filósofo do direito Ronald Dworkin. Em arte, nenhuma obra pode ser isolada completamente do que *poderia ser*. Se o for, a obra é a sobra, a obra é apenas o que sobra mas muito mais existe por trás. Em direito, o dever ser é uma questão de moral. Em estética, o poder ser é uma questão de ética.

Olhando para trás, a fotografia encontra seu ideal na pintura. Olhando para a frente, o ideal da fotografia está no cinema e em seu irmão mais novo que lhe toma o lugar, o vídeo.

Olhando para trás, na FotoBienal havia casos da fotografia-em-direção-à-pintura, da fotografia cujo ideal é a pintura sem deixar de ser fotografia (ou sem deixar de ser pintura: o ideal da pintura é a fotografia, o ideal da pintura *era* a fotografia?), como em Marcelo Tinoco, com suas fotos ou *fotos* que lembravam alguma pintura holandesa do século XVII ou alguma outra inglesa do tipo "estética-de-lata-de-bolacha" transformada em arte por este fotógrafo ou artista. E como na obra de Odires Mlászho, com uma série explicitamente dedicada a Francis Bacon. E pelo menos mais um fotógrafo da mostra, Caio Reisewitz, costuma dizer que se sente antes um pintor que faz pinturas do que um fotógrafo.

(Fotografia é arte? Essa foi outra pergunta que a exposição colocou em pauta, sem querer. A sociologia da fotografia, e a sociologia *tout court*, durante tempo demais quis que a fotografia fosse *documento social* ou, se tanto, documento-social-em-perspectiva artística: fotos de garimpeiros, de minorias oprimidas ou esquecidas ou simples minorias, de práticas cotidianas, da antiga rua boêmia, das coisas como eram ou são. A mostra de 2013 da FotoBienal propôs descaradamente a fotografia-como-arte.

Isso incomodou, também. Não foi a primeira vez que se fez essa proposta, longe disso. Para a FotoBienal, isso era um dado, não uma tese. Mas, no quadro da coleção em que a FotoBienal se apresentou, foi um desvio considerável.)

Olhando agora para a frente, na FotoBienal havia casos da fotografia-em-direção-ao-cinema, da fotografia cujo ideal é ou era o cinema e seu sucessor, o vídeo, como em tantos casos da mostra: João Castilho e seu vídeo *Abismos* no qual mal se distingue o movimento mínimo de um barco no escuro cheio de pessoas escuras. Ou Marcelo Moscheta com *Atlântida*, uma vídeo-instalação com vários monitores *vintage* (quer dizer, no caso, simplesmente *antigos*) nos quais se viam imagens estáticas ocasionalmente perturbadas por desvios eletrônicos que pareciam estática, ruído, mas de fato provocados pelo artista, imagens que, algumas, mostravam repentinamente uma alteração na qual se distinguiam gotas de chuva a escorrer pela aparente lente da câmera, único movimento perceptível.

Um garoto de uns doze anos, vendo a instalação, comentou em voz alta: "Video-game!".

O cinema-vídeo como o ideal da fotografia? Para o historiador engajado Eric Hobsbawm – que em seu tempo de marxista canônico, quando formulou essa teoria, não podia tolerar a arte de vanguarda feita a partir do início do século XX –, a revolução que as artes visuais buscaram a partir do final do século XIX só poderia ser alcançada pelo cinema que iria surgir e que de fato só foi, para ele, lograda pelo cinema. Quer dizer, a arte e a arte de vanguarda em especial, dizia Hobsbawm gozosamente, haviam fracassado.

Hum...

Curioso: o ideal do cinema, olhando para trás, era e é a... literatura do século XIX. Os primeiros grandes filmes *E o vento levou*, Charlie Chaplin--, os primeiros filmes menores, os primeiros filmes medíocres (e todos os sucessivos filmes medíocres, inclusive os de hoje, em 3D), eram e foram todos versões ou de Victor Hugo ou de Charles Dickens ou de

Balzac. Ou de Tolstoi. Ou Dostoiévski. Foi preciso entrar bastante no século para ver, no final da década de 60, um filme *baseado no Ulisses* de James Joyce, literatura do século XX, literatura que só o século XX poderia produzir. Quase ninguém viu esse filme. Muito menos a massa de Hobsbawm. O ideal do cinema era e é a literatura narrativa do século XIX. Hobsbawm *tinha* de dizer o que disse da vanguarda artística porque era isso que lhe ditava sua cartilha. Ele pensava no cinema como "arte coletiva", por isso mesmo e já só por isso superior à "arte pessoal e individual" da pintura. E pensava no cinema como arte feita para as massas e capaz de mover as massas. Pensava em *Encouraçado Potenkim* – uma exceção. Uma obra de... vanguarda. De arte.

Foi preciso esperar pela Nouvelle Vague, e por um autor individual e muito pessoal da Nouvelle Vague, Godard, para que o ideal do cinema fosse o... cinema. Um outro cinema. O cinema do futuro. Quer dizer, de hoje. O cinema *d'auteur*: de autor. O cinema até então, grosso modo, aspirava a andar para trás, Hobsbawm achou que ele andava para a frente (ele, o cinema, e ele, Hobsbawm). O poder irresistivelmente conservador do cinema, quer dizer, seu potencial para atrasar tudo, pode ser bem visto nos filmes de Jean Cocteau, como em *O pecado original*, de 1948: piegas, velho, melodramático, com todos os enquadramentos e cortes e cacoetes do cinema mais tradicional e passivo e inócuo da época. Todo o vanguardismo de Cocteau em outras áreas (que talvez não fosse muito) foi corroído pelo cinema, que lhe impôs seu velho sonho literário.

Houve, claro, Buñuel e *Le chien andalou* e *L'âge d'or*. Mas, é facilmente esquecido que esses dois filmes são de Buñuel e Dali. Então, o ideal de ambos filmes, sua força motriz, aquilo que aspiravam ser, era a... pintura? A pintura em sua força inexplorada? Que heresia, não? Ou não?

O mais famoso *chef* italiano, Massimo Bottura (mas a comida italiana admite a ideia de um chef? Comida italiana não é spaguetti à bolonhesa, que não requer um *chef*, basta uma *mamma*? Talvez a comida italiana passou a admitir um *chef* quando deixou de ser provincianamente italiana para aspirar ao mesmo destino da arte contemporânea: ser do mundo sem deixar de ser, no fundo, italiana?), então: o mais famoso chef italiano, Massimo Bottura, diz que ninguém deve deixar-se aprisionar

pela tradição, como se deixam os patrimonialistas no Brasil. A tradição deve libertar as pessoas, não prendê-las, Bottura diz. Aí está um pensamento verdadeiramente revolucionário. Bottura faz um caldo de tortellini como nenhuma *mamma* faria, usando tudo que pode e que seu gênio, dele Bottura, lhe sugere. Mas vai ao tortellini, o que inventa é "apenas" para amparar os tortellini nadando no brodo. No Brasil, o patrimônio amarra e prende. Um monte de gente é viúva de algum grande nome ou obra do passado. E essa gente está disposta a amarrar e prender os que não seguirem a risca do gênio morto. Quando digo "prender", quero dizer *prender*: jogar na cadeia. Tacar um processo em cima. Como se diz.

Voltando ao ponto antes de ser tão duramente interrompido: Godard livrou o cinema da literatura... usando muita literatura em seus filmes, como imagem (imagens de livros abertos e fechados, o tempo todo) e como palavras (as palavras que estão nos livros que ele lê e declama subrepticamente como se fossem dele: o cinema não precisa de nota de rodapé com a fonte da citação) e nos quadros negros que interrompem uma ação para dizer alguma coisa ao espectador de um modo que a literatura do século XIX nunca faria e como nunca fez e como nunca fará um filme narrativo de hoje, das *majors* americanas ou do novo cinema insosso francês ou outro. O ideal do cinema de Godard pode ser a literatura mas a literatura do século XX e do século XXI e talvez do XXII, não a do século XIX que ainda continua viva por aí.

(Bottura cozinha como quem toca piano: um de seus pratos chama-se *Black on Black*, em homenagem ao jazzista Thelonius Monk, um *black* também. Esse prato lhe surgiu quando ouvia uma noite, no escuro, Monk tocando no DVD. Queria servir o prato imaginado no escuro, em seu restaurante, o Franciscana, em Modena (Via Stella 22, Modena, Itália, tel. para reservas: 39 059 210118). Mas não poderia apagar as luzes do restaurante ao servir esse prato numa só mesa para quem o quisesse. Então colocou bacalhau, ervas, raízes e cozinhou tudo com tinta de lula. O prato vem à mesa e parece black on black: quando se parte o bacalhau, porém, surge a carne branca do peixe. *Ecco*, diz Bottura: branco e preto - as teclas do piano.) (Bottura fez também pratos a partir de conversas entre Picasso e Gertrude Stein. O ideal da culinária é a música? Ou a

pintura? Ou o discurso sobre a pintura? Comemos com a boca ou com os olhos? O homem das cavernas comia, talvez, com a boca: aquele que hoje vai ao restaurante come com os olhos.)

(*Chefs* italianos conservadores acusam Bottura de arruinar a cozinha nacional, a alma italiana. Documentos do MinC hoje falam em "alma brasileira" – portanto, implicitamente, estão alertando os que queiram corromper a alma brasileira. Mas a tradição é uma plataforma a partir da qual você alça um vôo em liberdade, não uma corrente de chumbo que o segura no fundo de uma masmorra escura tida como consagrada.)

Warhol fez, da fotografia, pintura -- via silkscreen: o grande retrato de Goethe no Städel Museum de Frankfurt, o grande retrato de Mao no Hamburger Banhoff de Berlim, as obras múltiplas-dentro-da-unidade com a imagem de Jackie e de Marilyn, ou da lata daquela sopa. O ideal de pintura de Warhol era a fotografia, a foto transformada em clichê de jornal e tal como aparecia no jornal?

Ninguém ouve uma peça de música clássica pela primeira vez: uma peça de música clássica, quer dizer, de música como arte boa, tonal ou atonal - de música *como arte*: existe música como arte, existe uma peça *boa* de música e uma peça *ruim* de música: valores estéticos existem – como dizia, uma peça de música clássica só se ouve na segunda vez e na terceira ou na décima. Warhol estava dizendo com sua proposta de arte que só se vê uma foto na segunda vez em que se vê uma foto – na vez da pintura, por exemplo. Para Warhol só se vê uma foto quando ela cumpre seu ideal de ser pintura. Um fotógrafo-fotógrafo dirá outra coisa.

Na Bienal de Curitiba 2013 o fotógrafo-pintor Caio Reisewitz mostrou um vídeo que parece uma foto: uma cena do interior de uma floresta, com galhos densamente entremeados e vegetação imóvel como é imóvel e silenciosa a vegetação no interior de uma densa floresta. Nada acontece na tela. Só essa imagem. Se o espectador não sair da sala nos primeiros cinco segundos, verá que algo se move no fundo da imagem: um pequeno fluxo de água, um filete de água que flui. Mínimo movimento. *Minima moralia* do vídeo. Foto ou vídeo? Ou é irrelevante? E o que dirá a etiqueta da obra à porta da sala? Técnica: *irrelevante*? Ou: obra feita em vídeo tendo por ideal a fotografia. Ou: fotografia feita em vídeo tendo por ideal

o vídeo. Que irão pensar do curador se o fizer?

O ideal da poesia é a música. Não: o ideal da música é a poesia. O ideal da arquitetura é a matemática. Não: o ideal da matemática é mostrar-se arquitetura. Nos anos 60 do século passado, Etienne Souriau falava da *correspondência* entre as artes num ensaio de estética comparada. Hoje não se trata mais de estudar estética ao modo comparado: trata-se de praticar uma estética pós-disciplinar. O ideal do cinema-vídeo são as gigantescas instalações de Douglas Gordon nas bienais, com três ou cinco telas na mesma sala, ou as de Ann-Sofi Sidén (que podem por vezes ser reduzidas a uma só tela e nesse caso se tornam simplesmente arrebatadoras) assim como a pintura renascentista encontrou seu ideal nos vídeos de Bill Viola.

E tem ainda Bob Wilson.

Não, não: não tem graça, ver um vídeo de Bill Viola onde uma (provável), uma *would be* (há um motivo para escrever isso em inglês) uma *would be* pintura do Quattrocento ganha vida, mesmo se lentamente, um vídeo de Bill Viola é uma violação do que busco na pintura e o que busco na pintura é a imobilidade, a detenção do tempo, a retenção do tempo, a abolição do tempo que me abole também ao me fazer mais existir: a pintura é uma bolha de tempo que não pode ser furada, que nunca será furada. Não, o ideal da pintura não é o vídeo. A cada coisa, sua coisa. É verdade. Posso apreciar a imobilidade de Piero della Francesca, a quase imobilidade total dos vídeos de Michal Rovner, a movimentação frenética das películas de cinema pintadas à mão por Norman McLaren. Isso não me impede de detectar o ideal de um meio, assim como Eadweard Muybridge mostrou que a vocação, o ideal da fotografia, era o cinema. A tecnologia muda a arte, observou Karl Marx (na verdade, Saint-Simon o disse antes de Marx mas ninguém lê Saint-Simon). Um modo da arte, a fotografia por exemplo, não é eternamente igual a si mesmo, como pensam os simples: a fotografia persegue seu ideal. Uma foto tirada em 1928 com a tecnologia de 1928 é em tudo diferente de uma fotografia tirada em 2008 com outra tecnologia embora o enquadramento seja o mesmo, a cor a mesma e o conteúdo o mesmo. Como em *Pierre Menard autor de Quixote*, de Borges. O *Quixote* que

Menard copia do *Quixote* de Cervantes não é mais o mesmo livro de Cervantes embora seja em tudo igual ao livro de Cervantes, palavra por palavra. Claro, a arte não está obrigada a alterar-se: posso continuar fazendo fotografia como *stil*, estática. Mas dificilmente posso negar, *vendo a história retrospectivamente* (parece não haver outro modo de vê-la), que a fotografia estava na linha de evolução (palavra perigosa) do cinema. Não era inevitável e não estava determinado por uma lei histórica materialista. Mas aconteceu. (Que irritação quando as coisas simplesmente acontecem sem que haja uma teoria da história a dizer que teriam de acontecer...) O cinema analógico, feito em película, era uma sucessão de stills de fotos. Cada still tinha uma estética sua pelo menos na cabeça do cineasta. Tanto que cada still é exaustivamente montado e preparado antes, como uma foto posada. E por vezes havia o *story board* a sucessão de imagens "em quadrinhos" que determinam e predeterminam e predizem a cena.

Então vamos agora ler o final da observação inicial de Valéry em sua *Poïetique*: toda obra tem um ideal que é sua força motriz e que não é necessário descobrir. E que não precisa se descobrir. Mostrar-se. Expor-se. Que não é necessário atender. Nem executar. Nem por isso essa força motriz deixa de existir.

Não posso manter uma obra (de arte) dentro dos limites de sua tradição. Fico chocado por ter de escrever isto neste século XXI brasileiro que se parece demais com o anterior século brasileiro. Isso não era mais, para mim, uma questão.

Mas, é uma questão. Os *patrons* e os patronos da coleção à qual a FotoBienal se remetia disseram: não é possível acrescentar essas obras à coleção. Aqui há vídeo (na verdade, eles disseram: "Aqui tem vídeo".) E tem foto flagrantemente alterada em photoshop (parece que dar um banho extra de alguma solução numa antiga película física não era a técnica anterior que tendia para o photoshop, que tinha o photoshop como ideal sem saber ainda seu nome, assim como quero ter ou terei um filho cujo nome e sexo desconheço). E tem uma foto que o fotógrafo (ou esse fotógrafo é um artista?) obteve jogando a câmera para o alto, deixando que ela "pegasse" o que pudesse "pegar": isso não é foto, a

intenção do fotógrafo (que é um artista) não está sob controle. Andreas Gursky controla tudo -- mas monta tudo, ensaia tudo e depois *photoshopa* tudo: não faz fotografia? E Jeff Wall, com seus *backlight*, faz fotografia ou pintura hiper-realista (ou hiperrealista, modo muito mais hiper que o anterior com esse rr dobrado).

E essas fotos da FotoBienal não cabem na coleção porque *não cabem* na coleção: não há espaço para guardar a instalação de Marcelo Moscheta. Ou a enorme-foto de Caio Reiszewitz ou Albano Afonso. Antigamente, na biblioteconomia antiga, livro era a publicação que parava em pé. Não estou brincando. Revista não parava em pé, portanto não era livro: c.q.d. Obra que não cabe na coleção de fotografias não é fotografia. É um critério mais cômodo. Não requer oito laudas de elucubração. Ou o Brasil acaba com as ideias feitas ou as ideias feitas acabam com o Brasil. Já estão acabando.

[1] MASP, julho-novembro de 2013, curadoria de Ricardo Resende.

TEIXEIRA COELHO é professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, curador-coordenador do Masp e autor, entre outros, do *Dicionário crítico de política cultural* (Iluminuras) e da *História natural da ditadura* (Iluminuras).
